

Barbara Jabłońska¹

Socjologia muzyki a krytyczna analiza dyskursu

W tekście została ukazana specyfika krytycznych badań nad dyskursem w perspektywie muzycznych praktyk ludzi. Pierwsza część tekstu ma charakter teoretyczno-metodologiczny, kreśląc wzajemne związki pomiędzy socjologią muzyki i krytyczną analizą dyskursu (KAD). Druga część tekstu odnosi się do różnorodnych zjawisk i procesów z życia społeczno-muzycznego, które można analizować z wykorzystaniem krytycznej analizy dyskursu. W szczególności uchwycono procesy komunikacyjne odnoszące się do przemocy symbolicznej, władzy i dominacji w obszarze życia muzycznego.

Słowa kluczowe: socjologia muzyki, krytyczna analiza dyskursu, przemoc dyskursywna, muzyczna sfera publiczna, dyskurs muzyczny, dyskurs o muzyce

Sociology of music
and critical discourse analysis

The text presents the specificity of critical research on discourse in the perspective of musical practices of people. The first part of the text is of a theoretical and methodological nature, outlining the mutual relations between the sociology of music and critical discourse analysis (CDA). The second part of the text refers to various phenomena and processes from the social and musical life that can be analyzed using critical discourse analysis. In particular, in the text were discussed such issues, as communication processes related to symbolic violence and power and domination in the area of musical life.

Key words: sociology of music, critical discourse analysis, discursive violence, musical public sphere, musical discourse, discours about music

¹ Uniwersytet Jagielloński; b.jablonska@uj.edu.pl.

Wprowadzenie

Celem niniejszego tekstu jest ukazanie wzajemnych związków pomiędzy socjologią muzyki oraz krytyczną analizą dyskursu. Powiązania te – na pierwszy rzut oka – odległe, stanowią niezwykle interesujący aspekt refleksji socjologicznej w obszarze socjologii muzyki, pojmowanej jako odrębna subdyscyplina wiedzy naukowej. Tematyka ta wydaje się być zupełnie nieobecna w polskiej refleksji naukowej, choć w literaturze światowej można znaleźć wiele ciekawych odniesień – zarówno teoretycznych, jak i badawczych w tym zakresie. W tekście ukazane są nie tylko powiązania pomiędzy socjologią muzyki a krytyczną analizą dyskursu (dalej: KAD), ale też omówione zostały ramy teoretyczno-metodologiczne dla interdyscyplinarnie pojętych studiów nad dyskursywnie ujmowanymi praktykami muzycznymi ludzi. Co istotne, obok płaszczyzny teoretyczno-metodologicznej omówiono także przykładowe pola badawcze dla tak pojętej refleksji naukowej. Trzeba zaznaczyć, że jest to pole niezwykle różnorodne i obszerne. W niniejszym tekście rozważone zatem zostaną kwestie odnoszące się do narzucania muzycznych treści, gustu muzycznego, władzy publiczności czy też władzy mediów, opresji poprzez muzykę, nierówności społecznych związanych z muzycznymi praktykami itp. – wszystko to na płaszczyźnie dyskursywnie uzgadnianych znaczeń i komunikowania się aktorów w życiu społeczno-muzycznym.

Całości rozważań przyswieca założenie, zgodnie z którym praktyki muzyczne społeczeństwa nie są wolne od dominacji, przymusu i władzy elit symbolicznych². Mimo silnej demokratyzacji kultury muzycznej i dostępności muzycznych treści (szczególnie w dobie nowych udogodnień technologicznych), nie uwolniliśmy się od zjawisk opresji i przemocy odnoszącej się do dyskursu muzycznego i dyskursu o muzyce. Obydwa typy dyskursu, reprodukowane w sferze publicznej, mogą być opisywane i wyjaśniane dzięki instrumentarium metodologicznemu, jakie oferuje nam dobrze już rozwinięta w refleksji naukowej krytyczna analiza dyskursu. Jej zastosowanie do badania muzycznych zjawisk jest propozycją nowatorską i wybiegającą naprzeciw potrzebom współczesnej socjologii.

² Do elit symbolicznych społeczeństwa należą w szczególności „(...) eksperci, publicyści, dziennikarze, redaktorzy, pisarze, autorzy podręczników szkolnych, duchowni, naukowcy, ludzie biznesu, intelektualiści, a także występujący w środkach masowego przekazu politycy” (Czyżewski *et al.* 2014: 8). Ustalają oni hierarchię spraw ważnych i nieważnych, które możliwe są do pomyślenia i wypowiedzenia w sferze publicznej. Idąc tym tropem, można dodać – w kontekście podjętych tu rozważań – że do elit symbolicznych przynależą również krytycy muzyczni, dziennikarze muzyczni, muzykolodzy i komentatorzy życia muzycznego, muzycy oraz znawcy problematyki muzycznej.

Socjologia muzyki i procesy komunikowania

Socjologia muzyki jako nauka ma współcześnie wiele do zaoferowania badaczom społecznym w zakresie badania praktyk muzycznych społeczeństwa (zob. Jabłońska 2014). Jest nauką interdyscyplinarną, konstytuując swój przedmiot badań i wypracowując metody badawcze na złączu co najmniej kilku dyscyplin naukowych (w tym socjologii, muzykologii, filozofii, teorii komunikowania, psychologii, kulturologii czy pedagogiki). Nie ma tu miejsca (ani potrzeby), by omawiać wszystkie te odniesienia. Trzeba mieć jednak na względzie szerokie zapożyczenia socjologii muzyki od innych subdyscyplin wiedzy naukowej w zakresie budowania jej konstytutywnych założeń ontologicznych, epistemologicznych czy metodologicznych. Należy też pamiętać, że – jak słusznie zauważa Ivo Supićić – socjologia muzyki jest zależna w szczególności od socjologii ogólnej, konstruując na jej łonie swój przedmiot, jak również biorąc od niej metody badawcze (Supićić 1969: 9). Podobnego zdania są również Fabio Dasilva, Anthony Blasi i David Dees, którzy podkreślają, iż „(...) socjologia muzyki nie tyle odnosi się do muzyki jako takiej, co do społeczeństwa” (Dasilva, Blasi, Dees 1984: vii). Do kwestii tych, szczególnie na poziomie metodologicznym, powrócę jeszcze w dalszej części tekstu.

Jednym z obszarów zainteresowań socjologii muzyki jako nauki jest zwrócenie uwagi na komunikacyjny aspekt sztuki dźwięków. Oznacza on, że muzyka pełni w społeczeństwie funkcję nośnika pewnych treści, znaczeń, symboli. Innymi słowy, muzyka umożliwia komunikację pomiędzy ludźmi. Oczywiście dyskusyjne jest to, na jakim poziomie znaczeniowości operuje muzyka. Istnieje w tym zakresie co najmniej kilka stanowisk, poczynawszy od przekonania, że muzyka nic nie oznacza, po stwierdzenie, że jest ona jak język. Ewa Kofin w przekonujący sposób wyróżnia cztery stanowiska w tym zakresie (zob. Kofin 1991). Nie ma tu miejsca, by dokładnie je przywoływać, warto jednak mieć na względzie fakt, że muzyka może być zarówno rozumiana jako system znaczeń, jak i może być pojmowana jako struktura bezznaczeniowa. Dla przyjętych tu wywodów zakładam, że muzyka posiada swoją strukturę znaczeniową, a zatem jest nośnikiem pewnych treści i formą międzyludzkiej komunikacji. Komunikacja ta zachodzi na linii: nadawca – dzieło – odbiorca. Komunikacja może też zachodzić między nadawcami bądź odbiorcami dzieła. Istotą jest jednak znaczeniowość treści muzycznej dzieła. Jak słusznie zauważa John Blacking (1982) w swoim tekście pt. *The Structure of Musical Discourse* kwestia językowego wyrażania muzyki stanowiła od zawsze problem w zakresie filozoficznych dyskusji. Jako komunikacja niewerbalna, dyskurs muzyczny sytuuje się w obszarze metafizyki (Blacking 1982: 16). Bez wątpienia jednak tworzenie muzyki i muzykowanie (*music-making*), tak jak mowa, jest działaniem komunikacyjnym o charakterze multimedialnym (Blacking 1982: 16). Jak zauważa autor, „dyskurs muzyczny

nie jest realną rzeczywistością. Jest rezultatem nadawania znaczenia dźwiękom przez twórcę, wykonawcę i odbiorcę” (Blacking 1982: 17).

Dla podjętych tu rozważań kluczowe wydaje się dokonanie rozróżnienia pomiędzy dyskursem muzycznym oraz dyskursem o muzyce, co prowadzi nas do dwóch trybów komunikowania i dwóch różnych problemów badawczych związanych z dyskursywnie pojętymi praktykami muzycznymi. Dyskurs muzyczny to dyskurs samej muzyki jako takiej (wiąże się on z jej immanentną treścią i znaczeniami). Natomiast dyskurs o muzyce to językowe sposoby opisywania muzyki, przeżyć estetycznych, formułowania opinii i ocen o dziele muzycznym, wykonaniu, reakcjach publiczności itp. Istotą jest tu zatem znaczeniowość kreowana wokół problematyki muzyki jako sztuki (i całej szeroko pojętej audiosfery), nie zaś jej dyskusyjna znaczeniowość, immanentnie powiązana z tym, co wyraża i komunikuje wprost lub pośrednio dzieło muzyczne.

Dyskurs muzyczny

Jak już wcześniej wspominałam, istnieje wiele stanowisk próbujących udzielić odpowiedzi na pytanie, czy muzyka jest jakąś formą języka. Jedno z nich głosi, że muzyka jest językiem, a zatem posiada warstwę semiotyczną. Warto przypomnieć tu skrótowo, iż semiotycznym wymiarem muzyki zajmowali się między innymi tacy autorzy jak Jean-Jacques Nattiez, Eero Tarasti czy też Nicolas Ruwet – by wspomnieć tylko tych najważniejszych. Na przykład Nattiez twierdził, że „(...) każdy utwór muzyczny to system integralny, posiadający własną semantykę, syntagmy, syntaksę, a jego fonologia – paradygmaty” (Nattiez 1990: 87). Jego zdaniem przez „muzyczny” możemy pojmować tylko takie zjawisko dźwiękowe, które powstało w obrębie kultury. Nie jest więc możliwe rozważanie semiotyki muzyki bez wzięcia pod uwagę kulturowego otoczenia badanego zjawiska muzycznego. Analiza semiotyczna wiąże się bowiem ściśle z kulturą, muzyka zaś pojmowana jest jako uniwersalna aktywność ludzka (zob. Jabłońska 2014: 25–26).

Z kolei wspomniany powyżej Tarasti nazywa muzykę wprost dyskursem (zob. Tarasti 1994, 2003). Dokonuje on rozróżnienia (przyjętego za Charlesem Seegerem) na dyskurs muzyczny i dyskurs o muzyce. Jak zauważa Maciej Jabłoński, tłumacząc owo rozróżnienie fińskiego uczonego, „rzecz w relacji poznawczej, jaka zachodzi między formami istnienia muzyki a sposobami językowego przedstawiania rezultatów jej poznania; pomiędzy ontologiczną strukturą »świata muzyki« a artykulacją doświadczeń badawczych, także tych, które są udziałem semiotyka muzyki” (Jabłoński 1999: 12). Szczególnie ważną kwestią, jaką porusza Tarasti, jest narracyjność w muzyce, jej istnienie w czasie, a także jej przestrzeń oraz aspekt ikoniczny. Fundamentalną kwestią dla Tarastiego jest także kulturowo

zdeteterminowany sposób rozumienia dyskursu muzycznego – aby go uchwycić, niezbędne jest posiadanie odpowiednich kompetencji kulturowych.

Krytyczna analiza dyskursu jako perspektywa badawcza

Skoro muzyka ma walor komunikacyjny oraz jest nośnikiem znaczeń i treści, to z pewnością można ją badać za pomocą analizy dyskursu, w tym w szczególności – za pomocą krytycznej analizy dyskursu. Trzeba jednak mieć na względzie zarysowany powyżej podział na dyskurs muzyczny i dyskurs o muzyce. Jak już wcześniej wspominałam, w tym pierwszym przypadku przedmiotem zainteresowania są treści muzyczne same w sobie, w tym drugim zaś – dyskusje i debaty konstruowane wokół muzyki. Ten dwójaki sposób rozumienia praktyk muzycznych w wymiarze dyskursywnym jest kluczowy z punktu widzenia podjętych tu rozważań.

Mówiąc o analizie dyskursu w kontekście praktyk muzycznych ludzi trzeba przede wszystkim wyjść od uściślenia tego, czym w ogóle jest dyskurs. Dyskurs to coś takiego, co czyni nas istotami ludzkimi (zob. Wodak 2011: 15). Dyskurs często bywa pojmowany jako „język w użyciu” czy też jako forma międzyludzkiego komunikowania się. Praktyki dyskursywne są bowiem związane z nieustannie dziejącym się i odtwarzanym w procesach negocjowania znaczeń światem społecznym. Na dyskurs składają się zarówno interakcje, jak i podzielane znaczenia (zob. Jabłońska 2015: 131).

Tradycja badań nad dyskursem, jak i jej różnorodność teoretyczna i paradygmatyczna, jest niezwykle bogata, i nie sposób przywołać tu wszystkich zagadnień z tym związanych. Istnieje też wiele teoretycznych prób syntetycznego uchwycenia źródeł krytycznej analizy dyskursu. Rekonstrukcję teoretycznego zaplecza KAD nakreśla między innymi Jan Blommaert. Wskazuje on na liczne źródła teoretyczne, z których czerpią współcześni przedstawiciele KAD, zwracając w szczególności uwagę na dwa podstawowe nurty: teorie władzy i ideologii (odniesienia do Foucaulta, Gramsciego, Althussera, Laclau i Mouffe oraz Johna Thompsona) oraz teorię strukturalizmu, umożliwiającą przewyżczenie strukturalnego determinizmu (zob. Blommaert 2005: 27–28). Inny model teoretycznej ewolucji analizy dyskursu proponują z kolei Stefan Titscher, Michael Meyer, Ruth Wodak oraz Eva Vetter (2000: 51). Przywołują oni nie tylko dwa fundamentalne nurty dla rozwoju KAD, takie jak – z jednej strony – amerykański interakcjonizm (socjologia fenomenologiczna Schütza, szkoła dramaturgiczna Goffmana czy podejście etnometodologiczne Garfinkla) oraz – z drugiej – europejskie badania nad strukturą języka (m.in. kulturowy strukturalizm Levi-Straussa i Maussa, strukturalizm językowy Saussure’a, rosyjski formalizm

czy praska szkoła lingwistyki strukturalnej³), ale też nawiązują do tradycji badań nad komunikowaniem (np. Lasswell), semiotyki Morrisa, teorii aktu mowy Searle'a, teorii komunikacji międzysystemowej Luhmanna czy teorii działania komunikacyjnego Habermasa. Nie inaczej zaplecze teoretyczne KAD ukazują również Gilbert Weiss i Ruth Wodak (2003: 10–11). Wskazują oni, iż współczesna analiza dyskursu w odmianie krytycznej czerpie swe założenia przede wszystkim z dwóch typów teorii: krytyczno-dialektycznej oraz fenomenologiczno-hermeneutycznej (zob. Weiss, Wodak 2003: 5). Jak zauważają, w budowaniu użytecznej siatki pojęciowej i narzędzi analitycznych KAD przydatna okazuje się między innymi Habermasowska koncepcja działania komunikacyjnego, Giddensowska strukturalizacja, Foucaultowska wiedza-władza, dualizm habitus-pole Bourdieu, Luhmanowskie założenia co do natury procesów komunikacyjnych zachodzących w systemach społecznych czy Schützowska wizja świata konstruowanego w codziennych praktykach⁴. Jak konkludują autorzy, „w ten sposób teoretyczna rama KAD wydaje się być eklektyczna i nieuporządkowana” (Weiss, Wodak 2003: 6). W ostatnim czasie prób uchwycenia całościowej spuścizny KAD dokonali również Monika Kopytowska i Łukasz Kumiega (2017: 177–208). Odnoszą się oni w szczególności do współczesnych przedstawicieli KAD, umocowanych teoretycznie w klasycznej myśli naukowej. Wskazują oni na szkoły narodowe, w których ewoluje i rozwija się KAD, w tym brytyjską (m.in. Fairclough i van Leeuwen), holenderską (m.in. van Dijk), niemiecką (w szczególności Jäger) i austriacką (szczególnie Wodak) (zob. Kopytowska, Kumiega 2017: 180 i nn.).

Nie sposób zatem nakreślić tu całej różnorodności teoretycznej i metodologicznego rozczłonkowania KAD. Co więcej, na gruncie współczesnej KAD istnieje wiele propozycji zdefiniowania dyskursu. Dla podjętych tu rozważań można odwołać się do definicji dwóch znakomitych przedstawicieli krytycznej analizy dyskursu – Teuna van Dijka oraz Normana Fairclougha. Za van Dijkem można powiedzieć, że dyskurs to „(a) użycie języka, (b) przekazywanie idei, (c) interakcje w sytuacjach społecznych” (2006: 1021). Z kolei za Faircloughem można stwierdzić, że dyskurs to „1) tożsamości społeczne, 2) relacje społeczne, 3) oraz systemy wiedzy i przekonań” (1995: 55).

Tak więc dyskurs jest zarówno czymś, co wytwarzane jest w procesach interakcji (a zatem działa strukturująco), jak i czymś, co jest determinowane określonymi ramami społeczno-kulturowymi (jest struktrowane). Należy bowiem stwierdzić za Faircloughem i Wodak, że „ujmowanie dyskursu jako praktyki społecznej

³ Jak zauważa słusznie Anna Duszak, „wpływ strukturalizmu na ewolucję lingwistyki tekstu był zasadniczy i obejmował różne źródła. W Europie wywodził się on szczególnie z rosyjskiego formalizmu i czeskiego strukturalizmu funkcjonalnego lat 20. i 30., a także ze strukturalizmu francuskiego lat 60” (1998: 24).

⁴ Więcej na temat teoretycznego zaplecza KAD, a także fundamentalnej kwestii odnoszącej się do relacji władza-wiedza w dyskursie zob. Jabłońska (2012: 75–92).

zakłada dialektyczny związek między określonymi wydarzeniami dyskursywnymi a sytuacją (-ami), instytucją (-ami) i społeczną strukturą (-ami), które stanowią jego ramy” (Fairclough, Wodak 2006: 1047). Podobnie jest z praktykami muzycznymi – są one zarówno wytworem ludzkich działań, jak i wpisują się w strukturalnie pojęty kontekst tych działań.

Wiedza i władza w KAD

Z dyskursem w ujęciu krytycznym wiążą się nieodzownie ukryte mechanizmy władzy i dominacji. W dyskurs wbudowana jest bowiem przemoc i opresja. Trafne wydaje się tutaj stwierdzenie Charlesa Lemerta i Gartha Gillana, że dyskurs jest swoistym „złączem, w którym spotykają się władza i wiedza” (1999: 94). Co prawda współczesna analiza dyskursu w ujęciu krytycznym ma – jak już wcześniej starałam się pokazać – wiele teoretycznych źródeł, ale uwzględniając podjęte tu rozważania, szczególnie istotne wydają się wpływy dwóch francuskich autorów – Foucaulta oraz Bourdieu, którzy w przekonujący sposób ukazują relację władza-wiedza-dyskurs i których wpływ na współczesną KAD jest fundamentalny i bezsprzeczny. Jak zauważają słusznie Marianne Jorgensen oraz Louise Phillips (2002: 12), „Michel Foucault odegrał centralną rolę w rozwoju analizy dyskursu, zarówno poprzez swoje prace teoretyczne, jak i badania empiryczne”. Co prawda pojęcie dyskursu, władzy i wiedzy ewoluuje u niego na przestrzeni lat, przechodząc od ujęcia strukturalnego, a skończywszy na perspektywie poststrukturalnej (zob. więcej Jabłońska 2012), niemniej jednak Foucault ukazuje dyskurs jako narzędzie wywierania wpływu na ludzi, jako instrument, za pomocą którego możliwy jest przymus. Jest to w tym przypadku przymus wywierany na struktury oceniania i postrzegania świata (zob. np. Foucault 2002; 2006). Jak podkreślają przywoływani już wcześniej Jorgensen i Phillips (2002: 12–13) zarówno dyskurs, jak i władza są rozproszone pomiędzy aktorami społecznymi. Innymi słowy funkcjonują one poprzez społeczne praktyki, które bada socjolog, w tym socjolog zajmujący się praktykami muzycznymi.

Również od drugiego ze wspomnianych klasyków myśli socjologicznej, Bourdieu, KAD czerpie pełnymi garściami, jeśli chodzi o wzajemne powiązania pomiędzy władzą, wiedzą i dyskursem, co w szczególności odbija się refleksem w twórczości współczesnego reprezentanta KAD, Teuna van Dijka. Nie sposób tu ukazać całej złożoności Bourdieuskich założeń co do natury dyskursu w powiązaniu z władzą. Należy jedynie skrótowo przypomnieć, że to właśnie w dyskursie ukryte są struktury dominacji. Dominacja ta jest związana z dostępem elit symbolicznych do prawomocnych kanałów dystrybucji informacji i wiedzy o otaczającym nas świecie. Ów dostęp, pojmowany jako forma kapitału społecznego,

umożliwia subtelną, niewidoczną, choć nieustanną kontrolę nad tym, co możliwe jest do pomyślenia i powiedzenia, co zaś nie (zob. Jabłońska 2012). W opisywaniu mechanizmu władzy-wiedzy w dyskursie istotne są pojęcia pola instytucjonalnego, habitusu oraz kapitału. Habitusy to nic innego jak pewne mentalne dyspozycje jednostek, które nabywane są w procesie socjalizacji i deponowane w umyśle w postaci nawyków myślenia, przekonań czy sposobów postrzegania świata. Natomiast pole to obiektywna sieć relacji pomiędzy aktorami zajmującymi określone pozycje w strukturze społecznej (zob. Bourdieu, Wacquant 2001). Aktorzy ci dysponują kapitałem, który „określa dostęp do specyficznych korzyści, o które toczy się gra w danym polu” (Bourdieu, Wacquant 2001: 78). Każde z pól (a jest ich wiele – w tym również pole sztuki) rządzi się swoją logiką, a także – jak zauważa Bourdieu – nie jest wolne od przymusu. Tak więc dyskurs i władza sprzęgają się u Bourdieu z wiedzą, która wiąże się zarówno z habitusowymi dyspozycjami jednostek, jak i formami zakumulowanego kapitału. Wiedza ta jest rozdzielana i reprodukowana zarówno w codziennych praktykach społecznych, jak i w procesach dyskursywnego uzgadniania znaczeń w różnorodnych polach (w tym w polu sztuki). Dzięki temu możliwe jest odtwarzanie kultury klasy dominującej (zob. Jabłońska 2012).

Rozważając pole sztuki, w tym interesujące nas tutaj pole muzyczne⁵, konieczne trzeba odnieść się jeszcze do kwestii gustu muzycznego, który reprodukowany jest poprzez dyskurs i ściśle wiąże się z relacjami władzy i dominacji. Jak zauważa francuski autor, „(...) nic nie daje takiej możliwości podkreślenia »klasy« jakiejs osoby i takiej podstawy do układowienia, jak gusta w dziedzinie muzyki” (Bourdieu 2005: 27). Dzieje się tak dlatego, że – jak zauważa Bourdieu – nie ma chyba bardziej klasyfikującej praktyki niż ta związana z muzyczną aktywnością czy muzycznym smakiem (Bourdieu 2005: 27). Zatem, w obrębie pola muzycznego kształtowany jest i reprodukowany gust, pojmowany jako „(...) system schematów percepcyjnych i oceniających” (Bourdieu 2005: 217). Jak zauważa francuski myśliciel, „gusta (to znaczy przejawiane preferencje) stanowią praktyczne potwierdzenie nieuniknionej różnicy” (Bourdieu 2005: 74–75). W muzycznym polu tkwi więc wyraźnie relacja władzy-wiedzy, reprodukowanej poprzez dyskurs. Warto zastanowić się, jak ujmowana jest owa relacja we współczesnej refleksji KAD, by później móc przejść do bardziej szczegółowych rozważań.

Z tego, co powyżej zostało powiedziane, wynika, że jednym z najistotniejszych zadań, przed jakimi stoi KAD, jest ukazanie wzajemnych powiązań pomiędzy dyskursem i wiedzą a także dyskursem a władzą. Van Dijk wskazuje, że w reprodukowaniu władzy poprzez dyskurs szczególną rolę odgrywa właśnie wiedza. Jak

⁵ Pojęciem pola muzycznego (*musical field*) posługuje się m.in. Mike Savage, odnosząc się wprost do tradycji myślenia Pierre’a Bourdieu i analizując kwestię gustu muzycznego oraz jego dystynktywną moc na wybranych przykładach (zob. Savage 2006).

stwierdza dobitnie: „1) wiedza ma charakter nie tylko mentalny, ale też społeczny; 2) wiedza jest nabywana, podzielana i używana przez jednostki, grupy społeczne, instytucje i organizacje w procesach interakcji; 3) wiedza może być zasobem dającym władzę (*power resource*) albo – inaczej mówiąc – kapitałem symbolicznym określonej grupy [Bourdieu 1988]; 4) wiedza może przybierać formę dominacji, a także może (a nawet musi) być uznawana i legitymizowana albo też może taką się stawać poprzez alternatywne formy przekonań [Foucault 1971]; 5) wiedza jest wyrażana, przekazywana, akceptowana i podzielana poprzez dyskurs (może ona być rozpowszechniana i nabywana poprzez media oraz inne instytucje)” (van Dijk 2003: 86–87). U van Dijka, który reprezentuje podejście społeczno-kognitywne w KAD, uwaga zorientowana jest w szczególności na problematykę reprodukcji określonych ideologii poprzez dyskurs publiczny (zob. van Dijk 1992: 37). Kluczowa rola w tak rozumianym procesie przypada elitom symbolicznym, które posiadają uprzywilejowane miejsce w strukturze społecznej, zapewniając tym samym prawomocny dostęp do dyskursu oraz jego kontrolę (zob. Jabłońska 2012: 85–86). To bowiem właśnie elity mają więcej szans, by „uzyskać dostęp do umysłów innych i – co się z tym wiąże – realizować władzę perswazyjną” (van Dijk 1993: 108).

Zadaniem krytycznej analizy dyskursu jest więc demaskowanie relacji władzy, dominacji i przymusu w dyskursie. Dotyczy to także praktyk dyskursywnych, które odnoszą się do pola sztuki, w tym szeroko pojętej muzycznej sfery publicznej. Muzyka może być bowiem formą opresji, zniewolenia i narzucania określonych treści. Muzyka może służyć manipulacji, generowaniu przymusu i nierówności społecznych. Może też być odzwierciedleniem owych procesów zachodzących w społeczeństwie. W sferze tej ucierane są bowiem gusta, zdania i opinie na tematy muzyczne. Opresyjny może być zarówno sam dyskurs muzyczny (czyli komunikacja muzyczna), jak i dyskurs na tematy muzyczne (dyskurs o muzyce). Warto zastanowić się szerzej nad wspomnianą – i dualnie pojętą – problematyką, posługując się szeregiem przykładów.

Krytyczna analiza dyskursu przychodzi tu z pomocą i umożliwia – na poziomie teoretyczno-metodologicznym – diagnozę, opis i wyjaśnienie praktyk muzycznych, w których zachodzą mechanizmy władzy-wiedzy. Owa analiza umożliwia także – zgodnie ze swoimi programowymi założeniami – zmianę owej rzeczywistości, w której zachodzą relacje władzy i dominacji. Krytyczna analiza dyskursu jest bowiem nie tylko metodologią, ale też swoistą misją, która pozwala badaczowi zająć stanowisko (zob. więcej na ten temat Jabłońska 2006).

Muzyka a KAD

Jak słusznie zauważa Joshua Dankoff, muzyka jest „formą potężnej, kulturowej ekspresji”. Jest też jest „silnym i znaczącym medium, poprzez które istoty ludzkie nadają znaczenie swemu życiu” (2011: 257). Może ona być, jak zaznacza autor, używana zarówno jako forma wyzwolenia i emancypacji, jak i narzędzie dominacji (Dankoff 2011: 263). Posiada ona bowiem siłę i moc na poziomie symbolicznym. Ta moc i władza może być używana przez państwa, by kontrolować, dyscyplinować i zniewalać, a także by tłumić wyobraźnię społeczną i polityczną (Dankoff 2011: 264).

Na co zatem zwracać uwagę, analizując dyskurs muzyczny i dyskurs o muzyce w zakresie ujawniania mechanizmów władzy i przemocy poprzez muzykę? Jakie komponenty analizy wydają się najbardziej istotne? Odpowiedzi na te pytania można na przykład szukać w światowej literaturze przedmiotu. Szczególnie ciekawe wydają się tu dwa teksty na temat możliwości zastosowania analizy dyskursu w badaniu praktyk muzycznych ludzi. Pierwszy z nich to tekst napisany przez Evgeniyę Aleshinskayę (2013) pt. *Key Components of Musical Discourse Analysis*, w którym autorka odwołuje się do spuścizny naukowej głównego reprezentanta KAD, Normana Fairclougha. Drugi zaś tekst wart przytoczenia tutaj, to artykuł naukowy światowej sławy badacza KAD, Theo van Leeuwena (2012) pt. *The Critical Analysis of Musical Discourse*.

Jak przekonuje Aleshinskaya, studiowanie dyskursu muzycznego to przedsięwzięcie interdyscyplinarne. Z pewnością jednak można wskazać na szereg komponentów, które pozwolą uchwycić naturę praktyk muzycznych ludzi w perspektywie krytycznej analizy dyskursu. Autorka jest zwolenniczką podejścia KAD zaproponowanego przez Fairclougha, i to właśnie z jego instrumentarium pojęciowego robi interesujący pożytek. Trzeba tu przypomnieć, że ten brytyjski przedstawiciel KAD jest reprezentantem tzw. społeczno-kulturowej szkoły KAD, w której mocno powiązano wątki dyskursu hegemonicznego (w rozumieniu Gramsciego), ideologii dyskursywnej (w sensie Althussera) oraz dyskursywnych praktyk (w ujęciu Foucaulta). Kluczowe dla tak rozumianej perspektywy jest ujęcie dyskursu jako sposobu dominacji elit w społeczeństwie poprzez badanie relacji pomiędzy tekstami, zdarzeniami, praktykami i strukturami społecznymi. Dyskurs jest bowiem zarówno strukturujący, jak i strukturuwany (zob. więcej na ten temat: Warzecha 2014).

Aleshinskaya wyróżnia za Faircloughem trzy elementy analizy: 1) społeczne struktury (*social structures*), 2) społeczne praktyki (*social practices*) oraz 3) społeczne zdarzenia (*social events*) (Aleshinskaya 2013: 424). Dyskurs muzyczny jest zatem formą społecznej praktyki, w której szczególną rolę odgrywają następujące elementy: a) kontekst społeczny (*social context*) – determinuje on sposób komunikowania się aktorów społecznych w sytuacjach społecznych (przykładem może

być *jam session*) (Aleshinskaya 2013: 428); b) aktorzy społeczni (*social agents*) – zajmują oni różne pozycje w strukturze społecznej i pełnią weń różne funkcje. Mogą to być – jak wskazuje autorka – muzycy, wokaliści, trenerzy, menadżerowie, producenci, promotorzy wydarzeń muzycznych, krytycy muzyczni i dziennikarze, muzukolodzy, DJ-je radiowi, a także konsumenci muzycznych produktów (Aleshinskaya 2013: 429–430). Warto też dodać, że aktorzy ci mogą różnić się poziomem posiadanych kapitałów społecznych w sensie Bourdieu oraz poziomem wiedzy. Trzecim istotnym elementem, o którym wspomina przywoływana autorka są c) relacje społeczne (*social relations*). Jak argumentuje Aleshinskaya, mogą one być zarówno symetryczne (horyzontalne), jak i asymetryczne (wertykalne). Te pierwsze przeważają w komunikacji pomiędzy równorzędnymi partnerami (np. w przypadku *jam session*) albo też komunikacji na forach internetowych (jeśli chodzi o dyskurs o muzyce). Te drugie zaś (czyli relacje wertykalne) typowe są dla recenzji muzycznych i publikacji akademickich (zob. Aleshinskaya 2013: 430). Z analiz tych wyłania się swoista, muzyczna semioza danego społeczeństwa. Istotne jest więc zwrócenie uwagi na kontekstowo-interakcyjny charakter badania praktyk muzycznych w wymiarze dyskursywnym, które osadzone są w ramach strukturalnych danego społeczeństwa. Ten dualnie zarysowany model pozwala uchwycić na poziomie teoretyczno-metodologicznym istotę dyskursu muzycznego i dyskursu o muzyce.

Drugi ważny tekst, który koniecznie powinien być przywołany w kontekście krytycznej analizy dyskursu muzycznego, to artykuł wspomnianego już wcześniej czołowego przedstawiciela KAD, van Leeuwena, który proponuje kilka zasad odnoszących się do analizy dyskursu muzycznego w ujęciu krytycznym. Przedmiotem analiz jest muzyka jako taka (jako przekaz sam w sobie), nie zaś dyskusje wokół muzycznych treści. W tym przypadku mamy więc do czynienia ze wspomnianym na początku dyskursem muzycznym.

Autor podkreśla, że krytyczna analiza dyskursu jest bardzo przydatna w badaniach muzycznych praktyk. Muzyka jest bowiem integralną częścią życia społecznego, politycznego i ekonomicznego. Muzyka – jak zaznacza badacz – może mieć charakter wywrotowy i sprzęgać się z relacjami władzy (zob. van Leeuwen 2012: 319). Innymi słowy, może ona wiązać się z przemocą i dominacją. W swoim tekście autor pokazuje potencjał i siłę krytycznej analizy muzycznej. Stojąc na stanowisku, zgodnie z którym muzyka posiada strukturę znaczeniową, van Leeuwen proponuje kilka elementów postępowania badawczego, kluczowych z punktu widzenia krytycznej analizy dyskursu muzycznego.

Po pierwsze przyjmuje on, że muzyka jest interakcją społeczną (van Leeuwen 2012: 322). Zarówno tworzenie muzyki, jak i jej słuchanie jest przecież formą wzajemnie zorientowanych na siebie ludzkich działań (a także relacji władzy). To tu bowiem zawarte są muzyczne znaczenia, które mogą wiązać się z dominacją

i opresją. Ciekawe u van Leeuwena jest rozróżnienie na dwie kategorie praktyk muzycznych, które można analizować w kategoriach dyskursywnych. Pierwsza to społeczne *unisono*, druga zaś społeczny pluralizm. Jak argumentuje autor, społeczne *unisono* – (monofonia) – to sytuacja, gdy wszyscy wykonawcy grają (lub śpiewają) ten sam dźwięk. Taka sytuacja może mieć zarówno pozytywny, jak i negatywny aspekt. Pozytywny – gdyż może być to przejawem solidarności (*solidarity*), ale też – w negatywnym sensie – może budować konformizm, sztywne dyscyplinowanie i oznaczać brak indywidualizmu (zob. van Leeuwen 2012: 322). Homofonia może więc wiązać się z dominacją społeczną. Druga kategoria to społeczny pluralizm, metaforycznie zobrazowana jako polifonia, która oznacza, że instrumenty grają różne dźwięki. Na myśl przychodzi tu analogia do rozważań osiemnastowiecznego myśliciela, Jeana-Jacquesa Rousseau, który porównywał wolę powszechną do obywatelskiego *unisono*. Opisując mechanizmy tworzenia się obywatelskiego konsensu, używał on muzycznej metafory i postulował „polityczne *unisono* obywateli” (zob. Scott 1997: 823), odrzucał zaś „kakofonię” źle współbrzmiających ze sobą głosów. U Rousseau język i muzyka były bowiem ściśle ze sobą powiązane, przynależąc razem do systemu semantycznego.

Powracając do założeń co do muzycznego dyskursu w ujęciu krytycznym przywoływanego tu van Leeuwena, należy wskazać na inne istotne wymiary analizy, które postuluje. Są to kolejno: 1) czas muzyczny (czas mierzalny i niemierzalny); czas metronomiczny – niemetriczny; 2) system dur/moll, 3) własności głosu i tembr głosu (wysoki – niski); wibrato/czysty głos; oddech, oraz 4) perspektywa – wyznaczanie dystansu w stosunku do innych. Wszystkie te aspekty muzyki autor osadza kulturowo, szukając przykładów dla kulturowej dominacji ze względu na wymienione charakterystyki muzyki/dźwięku. Jako egemplifikację dla tak pojętych kategorii analitycznych, stanowiących podstawę analiz dyskursu muzycznego, van Leeuwen przytacza między innymi przykład tematu muzycznego wiadomości telewizji ABC (zwany Majestatycznymi Fanfarami), w którym pojawia się trąbki *unisono*, oraz dominuje homofoniczna melodia grana przez całą orkiestrę *glissando*⁶.

Możliwości zastosowania KAD w badaniu praktyk muzycznych ludzi

Jeśli chodzi o możliwości zastosowania krytycznej analizy dyskursu w badaniu muzycznych praktyk społeczeństwa (dyskursu muzycznego i dyskursu o muzyce), należy pamiętać, że obszar problematyczny tak rozumianych badań jest

⁶ Glissando to według *Słowniczka muzycznego PWM* „(...) oznaczenie płynnego przejścia od jednego dźwięku do drugiego wzdłuż skali dźwiękowej instrumentu” (Habela 1980: 71).

niezwykle rozległy. Nie sposób odnieść się w tym krótkim tekście do wątków i zagadnień, które mogłyby wchodzić w skład tak szeroko pojętego pola badawczego. Opresja, przemoc i dominacja w muzyce i poprzez muzykę jest bowiem kategorią niezwykle pojemną. Warto jednak wskazać na kilka wybranych płaszczyzn, które wydają się interesujące poznawczo i wartościowe badawczo w tak skonceptualizowanej problematyce.

Po pierwsze, jeśli chodzi o dyskurs muzyczny (a zatem znaczeniowość muzyki jako takiej), warto wskazać na takie zagadnienia jak badanie praktyk kontroli i opresji poprzez muzykę. Jak już wcześniej wspominałam, muzyka może być „niezwykle skutecznym sposobem manipulowania społeczeństwem oraz efektywnym narzędziem stosowania względem niego przymusu. Może być formą przemocy symbolicznej, jak również instrumentem panowania i wdrażania określonej ideologii, narzucania znaczeń i kształtowania obrazu rzeczywistości społecznej zgodnie z interesem tych, którzy znajdują się u władzy” (Jabłońska 2014: 166). Jak słusznie zauważa Iwona Massaka, muzyka może więc być „(...) stymulatorem wspólnych dążeń o charakterze i skutku politycznym, środkiem masowego wdrażania i manifestacji określonych idei i systemów wartości” (2009: 20). Doskonałym przykładem są tu zagadnienia z zakresu opresyjnej funkcji muzyki, władzy poprzez muzykę i tworzenia ideologii dzięki muzyce. Na myśl przychodzi nie tylko współczesne, polityczne aspekty zjawiska (manipulacja poprzez muzykę, marketing muzyczno-polityczny w kampaniach wyborczych⁷), ale też historycznie pojmowane i niezwykle kontrowersyjne sposoby kontroli społeczeństwa poprzez muzykę (na przykład praktyki wykorzystywania muzyki dla celów propagandowych w nazistowskich Niemczech czy w ZSRR)⁸. Nie wspomnę tu o niebywale opresyjnym wykorzystywaniu muzyki dla celów eksterminacyjnych w obozach koncentracyjnych w czasach II wojny światowej. Znane są także przypadki wykorzystywania muzyki dla celów tortur w więzieniach i obozach karnych.

Warto zauważyć w obrębie dyskursu muzycznego praktyki, które wiążą się z odmową legitymizacji danego gatunku muzycznego w określonym systemie politycznym. Na myśl przychodzi tu choćby sytuacja jazzu w powojennej Polsce i cała ideologizacja dyskursu publicznego wokół treści i symboli generowanych poprzez muzykę jazzową. Ciekawą pracą na ten temat jest książka Igora Pietraszewskiego (2012) pt. *Jazz w Polsce. Wolność improwizowania*, którą autor osadza w koncepcji teoretycznej Bourdieu.

Opresyjny i manipulacyjny charakter muzyki może mieć też formę nieco bardziej łagodną, wysublimowaną i ukrytą. Na myśl przychodzi tu współczesne

⁷ Zob. np. ciekawą analizę muzycznych treści związanych z kampanią prezydencką Baracka Obamy, w której opisywana jest piosenka *Yes, we can* na podstawie kategorii analitycznych zaproponowanych przez Theo van Leeuwen: Filardo-Llamas (2015: 279–296).

⁸ Na ten temat zob. więcej np. Głowiński (2000), Brodniewicz (1996).

działania marketingowe (na przykład sprzężenie muzyki z reklamą), służące celowo-racjonalnym praktykom na rynku ekonomicznym. Muzyka w tym sensie jest narzędziem wpływu na postawy i działania aktorów społecznych. Operuje przede wszystkim na poziomie emocji, skojarzeń, symboli, które są powiązane z daną marką i danym produktem. Jest wyznacznikiem statusu społecznego, ucieleśnieniem pragnień i potrzeb, generatorem gustów i opinii.

Po drugie, krytyczna analiza dyskursu może okazać się niezwykle przydatna w badaniu zjawisk i procesów zachodzących w szeroko pojętej muzycznej sferze publicznej, w której funkcjonuje szereg dyskusji i debat na temat muzyki, a zatem na temat dyskursu o muzyce. Tutaj przedmiotem analizy nie jest więc treść przekazu muzycznego jako taka, lecz wytworzona wokół niego dyskursywna przestrzeń, w której mogą zachodzić procesy i zjawiska dominacji, przymusu i relacji władzy. W szerokim obszarze tak pojętej problematyki znów wyłania się szereg wątków szczegółowych, począwszy od narzucania gustu muzycznego i władzy elit symbolicznych w kreowaniu dyskursu o muzyce (w szczególności co do wykonawstwa dzieła muzycznego, krytyki muzycznej itp.), poprzez tzw. władzę publiczności, kreującej współczesny rynek muzyczny dzięki artykulacji gustów i muzycznych potrzeb, a skończywszy na opresyjnym dyskursie instytucjonalnym, generującym społeczne podziały i nierówności.

Ponieważ problematyka ta jest niezwykle obszerna, warto odnieść się do zaledwie kilku przykładów, stanowiących egzemplifikację omawianych tu zjawisk i procesów. Pierwszy z nich to KAD wokół tzw. muzyki świata (*world music*) jako kategorii „innego” w edukacji. Kathy Thompson, autorka tekstu pt. *A Critical Discourse Analysis of World Music as the 'Other' in Education*, pokazuje, w jaki sposób konstruuje się dyskursywnie kategorię kanonu muzycznego oraz kategorię „innego” treści muzycznych. Autorka wykorzystuje dla celów analitycznych właśnie KAD, w tym narzędzia służące zbadaniu problematyki ideologizacji dyskursu i tworzenia binarnych kategorii dyskursywnych w edukacji muzycznej. Thompson, wychodząc z poststrukturalnej tradycji KAD, bada dyskurs pedagogów muzycznych. Mówi o europejskim kanonie muzycznym jako o tym uprzywilejowanym i uprawomocnionym. „Inny” konstruowany jest bowiem na zasadzie homogenicznych uproszczeń (zob. Thompson 2002: 16). *World music* jawi się w badaniach autorki jako coś „kompletnie odmiennego” w dyskursie pedagogicznym. Muzyka świata konstruowana jest jako pochodząca „z innych kultur”, „innych miejsc”, „innych części świata”, innych od kultury muzycznej Zachodu (zob. Thompson 2002: 17). Takie tworzenie dychotomicznych konstrukcji świata muzyki przekłada się zdaniem autorki na różne style nauczania muzyki.

Drugi przykład, który doskonale pokazuje specyfikę krytycznych studiów nad dyskursem o muzyce, to tekst Andy’ego R. Browna i Christine Griffin pt. *A Cockroach Preserved in Amber: the Significance of Class in Critics' Representations of*

Heavy Metal Music and its Fans. W tekście analizowany jest dyskurs wybranych artykułów (1999–2008) z brytyjskiego, wpływowego czasopisma muzycznego „New Musical Express” na temat muzyki heavymetalowej. W szczególności autorzy koncentrują się na dystynktywnym charakterze dyskursu o muzyce. Zakładają bowiem, że muzyka heavymetalowa ma mocno klasowy charakter – powstała (i historycznie jest identyfikowana) jako kultura muzyczna młodych, białych, heteroseksualnych mężczyzn wywodzących się z klasy robotniczej. Osią rozważań jest jednak nie tyle sama muzyka co dyskurs i narosła wokół niego płaszczyzna ideologiczna. Istotą podjętych przez dwoje autorów rozważań jest krytyczne zbadanie symbolicznej reprezentacji gatunku muzycznego, jakim jest heavy metal w obrębie współczesnego dziennikarstwa muzycznego (zob. Brown, Griffin 2014: 719). Autorzy zastanawiają się, „w jak sposób opis (krytyczny, recenzyjny) wybranego gatunku muzycznego w wiodącym czasopiśmie muzycznym mówi nam coś na temat dyskursywnej konstrukcji klasowych i genderowych tożsamości współczesnego społeczeństwa brytyjskiego” (Brown, Griffin 2014: 719–720). Badacze odwołują się do pojęcia klasy społecznej, gustu muzycznego, dystynkcji, przemocy symbolicznej, co automatycznie przywołuje koncepcję teoretyczną Bourdieu. W tekście połączona jest zatem metodologia KAD z elementami teoretycznymi francuskiego socjologa. Jest to bardzo ciekawa analiza klasowego charakteru muzyki (i krytyki muzycznej reprodukującej gust w dyskursie medialnym).

W obydwu przykładach mocny nacisk jest położony na strukturalno-kontekstowy, a także interpretacyjno-znaczeniowy charakter dyskursywnych praktyk muzycznych, które posiadają zarówno strukturalną, jak i strukturującą moc w muzycznej sferze publicznej.

Refleksje końcowe

W niniejszym tekście dokonałam próby przybliżenia Czytelnikowi głównych zrębów KAD w odniesieniu do jednego z wycinków obszaru badawczego socjologii muzyki, jakim jest dyskurs muzyczny i dyskurs o muzyce. Wątki te siłą rzeczy jedynie zasygnalizowane i skrótowo przedstawione. Stanowią one jednak niezwykle interesujący potencjał dla szczegółowych badań i analiz. Pożytki, jakie płyną z możliwości zastosowania KAD do badania świata muzycznego i muzycznej sfery publicznej, są niewątpliwie nie do przecenienia.

Jako konkluzję powyższych rozważań chciałabym zaproponować wstępny zarys postulatów badawczych, który stanowiłby zaczyn do dalszych, teoretyczno-metodologicznych ustaleń. Mając na względzie zarówno główne założenia KAD, które – jak starałam się pokazać – mogą być z powodzeniem wykorzystywane w badaniu pola muzycznego i muzycznych praktyk, w obrębie których

reprodukowane są społecznie podzielane i dystrybuowane dyskursy, jak i naszkicowane zaplecze teoretyczne dla uchwycenia relacji władzy-wiedzy-dyskursu, warto odnieść się w punktach do najważniejszych postulatów w tym zakresie.

Po pierwsze, należy zaakcentować kontekstowość dyskursu. Analiza dyskursu sama w sobie mocno podkreśla wagę i znaczenie kontekstu (społecznego, kulturowego, ekonomicznego, politycznego itp.) w badaniu zjawisk dyskursywnych. Ponieważ muzyka jest jednym z wytworów kultury, również i ona jest uwikłana w ten kontekst i nie może być rozważana poza nim. Szczególnie istotne wydają się być tutaj założenia van Dijka, który wiele miejsca poświęcił w swym piśmiennictwie badaniom nad kontekstem, w którym rozgrywa się dyskurs. Jego założenia można śmiało powiązać z myślą fenomenologiczną Alfreda Schütza, do którego van Dijk z powodzeniem się odnosi⁹, ukazując naturę społecznego kontekstu i społecznie podzielanej wiedzy. Schütz z kolei z uwagą skupiał się również na muzycznym aspekcie życia społecznego, podkreślając rolę społecznie podzielanej wiedzy w budowaniu swoistej matrycy kulturowo-muzycznych znaczeń i pamięci muzycznej.

Po drugie, ważne jest zatem zwrócenie uwagi na pamięć społeczno-muzyczną danego społeczeństwa, o której pisał Schütz (zob. 2008) i w obrębie której reprodukowane są muzyczne dyskursy i dyskursy o muzyce. Sfera publiczna jest bowiem rezerwuarem różnorodnych wątków, opinii, poglądów, treści, a także – co za chwilę również zostanie rozwinięte – gustów.

Po trzecie, warto skierować uwagę na muzyczny habitus, który kształtuje się poprzez dystrybucję społecznie podzielanej wiedzy i społecznie reprodukowanej pamięci społeczno-muzycznej. Habitusy te, jak już wspominałam, odgrywają kluczową rolę w strukturze muzycznego pola, wpływając zwrotnie na społecznie kształtowane gusty muzyczne.

Po czwarte, należy też odnieść się do samej struktury muzycznego pola oraz relacji władzy-wiedzy, jaka w nim zachodzi. W szczególności mam tu na myśli układ ról i pozycji społecznych w obrębie pola, jak również dystrybucję kapitałów o charakterze symbolicznym.

Po piąte, warto więc zwrócić uwagę na kapitały muzyczne, jakie pojawiają się w polu muzycznym, w kontekście kształtowania dyskursu muzycznego i dyskursu o muzyce. W szczególności mam tu na myśli kompetencje muzyczne oraz dyspozycje estetyczne. Kapitały te najczęściej stanowią atrybut elit symbolicznych,

⁹ Echa Schützowskiej tradycji myślenia odnajdujemy przede wszystkim w refleksji naukowej Teuna van Dijka, szczególnie zaś w jego pracy pt. *Society and Discourse* (2009), poświęconej rozważaniom nad społecznym kontekstem i ideologizacją dyskursów instytucjonalnych. Zob. także tekst pt. *Krytyczna analiza dyskursu w świetle założeń socjologii fenomenologicznej (dylematy teoretyczno-metodologiczne)*, w którym dokonane zostało zestawienie założeń KAD z socjologią fenomenologiczną Schütza (Jabłońska 2013).

w znacznej mierze odpowiedzialnych za charakter dyskursu. Kapitały te są też wykorzystywane w walce o dominację w polu muzycznym.

Po szóste, analizując dyskursy muzyczne i dyskursy o muzyce nie sposób nie skierować badawczej uwagi na relacje władza-wiedza, które reprodukowane są w muzycznym polu i dotyczą muzycznej sfery publicznej. W sferze tej bowiem ucierane są najczęściej gusty muzyczne i dokonywana jest ocena wartości wykonawstwa muzycznego. Zdarza się jednak coraz częściej, że władzę tę przejmuje publiczność (w postaci głosów na forach dyskusyjnych, opinii, komentarzy i ocen). W tym sensie możemy też mówić o swoistej władzy publiczności, zaś monopol elit symbolicznych w tym zakresie powoli zostaje przełamany.

Po siódme, istotne jest zatem zwrócenie uwagi na wiedzę muzyczną i znanstwo muzyczne, w powiązaniu z praktykami dominacji w polu muzycznym. Warto też zwrócić uwagę na wzajemne powiązania pomiędzy polem muzycznym a innymi polami – medialnym, politycznym, biznesowym itp.

Po ósme, kluczową kwestią wydaje się zwrócenie uwagi na klasowy charakter praktyk muzycznych, które manifestowane są poprzez muzyczne dyskursy i dyskursy o muzyce. Choć żyjemy w erze cyfrowej wszytkożerności muzycznej, wciąż wyraźnie widać podziały odnoszące się do muzycznych preferencji i stylów konsumowania muzyki (oraz sposobów mówienia o muzyce). Ciekawej analizy w tym zakresie dokonuje Magdalena Szpunar (2017), posługując się kategorią dystynkcji Bourdieu.

Po dziewiąte, należy zwrócić uwagę na interakcyjny charakter praktyk muzycznych i szereg znaczeń, jakie niesie za sobą muzyczny dyskurs i dyskurs o muzyce. O silnych właściwościach komunikacyjnych muzyki pisał choćby wielokrotnie przywoływany tu Schütz (2008) w swoim klasycznym tekście pt. *Wspólne tworzenie muzyki. Studium relacji społecznych*. Interakcyjność ta jest widoczna także w powyżej przywoływanych przeze mnie przykładach zastosowania KAD do badania muzycznego dyskursu. Jak bowiem przekonuje cytowany już van Leeuwen (2012), muzyka jest interakcją społeczną.

Po dziesiąte – i ostatnie – badacz socjolog powinien też spojrzeć szerzej na badane zjawisko i dostrzec dualnie pojętą rzeczywistość społeczną. Dyskurs muzyczny (oraz dyskurs o muzyce) jest bowiem zarówno strukturowany, jak i strukturujący, wyznaczając specyfikę komunikowania się aktorów w muzycznej sferze publicznej. Dzieje się on w pewnych ramach (społecznych, kulturowych, ekonomicznych, politycznych itd.), a równocześnie posiada moc przekształcającą ludzkie praktyki, a zatem i samą strukturę społeczną. Na myśl przychodzi tu na koniec Eliasowska perspektywa, w której wyraźnie zaakcentowana została wspomniana dualność w odniesieniu do muzycznych figuracji (zob. Elias 2006)¹⁰.

¹⁰ Szerzej na ten temat piszę w *Socjologii muzyki* (Jabłońska 2014: 105–109).

Podsumowując całość rozważań, warto podkreślić, że poruszana w tekście tematyka jest na tyle obszerna i zróżnicowana problematycznie, iż wymaga ona osobnych, dogłębnych studiów. Tekst ten miał na celu jedynie uwrażliwienie na kluczowe kwestie związane z możliwościami, jakie daje nam KAD w badaniu muzycznych praktyk ludzi.

Literatura

- Aleshinskaya E., 2013, *Key Components of Musical Discourse Analysis*, Research in Language, no. 11/4.
- Blommaert J., 2005, *Discourse. A Critical Introduction*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu P., 2005, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR.
- Bourdieu P., Wacquant L.D., 2001, *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Brodniewicz T., 1996, *Za i przeciw hitleryzmowi – muzyka w Trzeciej Rzeszy* [w:] M. Jabłoński, J. Tatarska (red.), *Muzyka i totalitaryzm*, Poznań: Ars Nova.
- Brown A.B., Griffin Ch., 2014, *A Cockroach Preserved in Amber: the Significance of Class in Critics' Representations of Heavy Metal Music and its Fans*, The Sociological Review, no. 62.
- Czyżewski M., Franczak K., Nowicka M., Stachowiak J. (red.), 2014, *Dyskurs elit symbolicznych. Próba diagnozy*, Warszawa: Wydawnictwo Akademickie SEDNO.
- Dankoff J., 2011, *Toward a Development Discourse Inclusive of Music*, Alternatives: Global, Local, Political, no. 36(3).
- Dasilva F., Blasi A., Dees D., 1984, *The Sociology of Music*, Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press.
- Duszak A., 1998, *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Elias N., 2006, *Mozart. Portret geniusza*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Fairclough N., 1995, *Media Discourse*, London–New York–Sydney–Auckland: Edward Arnold.
- Filardo-Llamas L., 2015, *Re-contextualizing Political Discourse. An Analysis of Shifting Spaces in Songs Used as Political Tool*, Critical Discourse Studies, no. 12.
- Foucault M., 2002, *Porządek dyskursu. Wykład inauguracyjny wygłoszony w College de France 2 grudnia 1970*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Foucault M., 2006, *Trzy typy władzy* [w:] A. Jasińska-Kania, L.M. Nijakowski, J. Szacki, M. Ziółkowski (red.), *Współczesne teorie socjologiczne*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR.
- Głowiński M., 2000, *Stalin-czarodziej (o baśni totalitarnej)* [w:] idem, *Dzień Ulisses a inne szkice na tematy niemitologiczne*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Habela J., 1980, *Słowniczek muzyczny*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Jabłońska B., 2006, *Krytyczna analiza dyskursu: refleksje teoretyczno-metodologiczne*, Przegląd Socjologii Jakościowej, t. 2, nr 1.

- Jabłońska B., 2012, *Władza i wiedza w krytycznych studiach nad dyskursem – szkic teoretyczny*, Studia Socjologiczne, nr 1(204).
- Jabłońska B., 2013, *Krytyczna analiza dyskursu w świetle założeń socjologii fenomenologicznej (dylematy teoretyczno-metodologiczne)*, Przegląd Socjologii Jakościowej, t. 9, nr 1.
- Jabłońska B., 2014, *Socjologia muzyki*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR.
- Jabłońska B., 2015, *Dyskurs o muzyce na przykładzie XVI Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego*, Przegląd Socjologiczny, nr 3.
- Jabłońska B., 2016, *Socjologia muzyki i podejście socjologiczno-audialne (uwagi teoretyczno-metodologiczne)*, Studia Socjologiczne, nr 2.
- Jabłoński M., 1999, *Muzyka jako znak. Wokół semiotyki muzyki Eero Tarastiego*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Jorgensen M., Phillips L., 2002, *Discourse Analysis as Theory and Method*, London: Thousand Oaks; New Delhi: Sage Publications.
- Kofin E., 1991, *Semiologiczny aspekt muzyki*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Kopytowska M., Kumiega Ł., 2017, *Krytyczna analiza dyskursu: konteksty, problemy, kierunki rozwoju* [w:] M. Czyżewski, M. Otrocki, T. Piekot, J. Stachowiak (red.), *Analiza dyskursu publicznego. Przegląd metod i perspektyw badawczych*, Warszawa: Wydawnictwo Akademickie SEDNO.
- Lemert Ch.C., Gillan G., 1999, *Michel Foucault: teoria społeczna i transgresja*, Warszawa–Wrocław: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Massaka I., 2009, *Muzyka jako instrument wpływu politycznego*, Łódź: Wydawnictwo Ibidem.
- Mika B., 2007, *Muzyka jako znak (w kontekście analizy paradygmatycznej)*, Lublin: Polihymnia.
- Nattiez J.-J., 1990, *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*, Princeton–New Jersey: Princeton University Press.
- Pietraszewski I., 2012, *Jazz w Polsce. Wolność improwizowania*, Kraków: NOMOS.
- Savage M., 2006, *The Musical Field*, Cultural Trends, no. 15(2–3).
- Schütz A., 2008, *Wspólne tworzenie muzyki. Studium relacji społecznych* [w:] idem, *O wielości światów. Szkice z socjologii fenomenologicznej*, Kraków: NOMOS.
- Scott J.T., 1997, *Rousseau and the Melodious Language of Freedom*, The Journal of Politics, no. 59(3).
- Supić I., 1969, *Wstęp do socjologii muzyki*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Szpunar M., 2017, *Muzyczna wszystkożerność*, Kultura Współczesna, nr 3.
- Tarasti E., 1994, *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington–Indianapolis: Indiana University Press.
- Tarasti E. (ed.), 2003, *Musical Semiotics Revisited*, Helsinki: University of Helsinki.
- Thompson K., 2002, *A Critical Disocourse Analysis of World Music as the 'Other' in Education*, Research Studies in Music Education, no. 19.
- Titscher S., Meyer M., Wodak R., Vetter E., 2000, *Methods of Text and Discourse Analysis*, London: Thousand Oaks; New Delhi: Sage Publications.
- Wodak R., 2011, *Wstęp: badania nad dyskursem – ważne pojęcia i terminy* [w:] idem, M. Krzyżanowski (red.), *Jakościowa analiza dyskursu w naukach społecznych*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Łośgraf.

- Van Dijk T., 1993, *Discourse and Cognition in Society* [w:] D. Crowley, D. Mitchell (eds.), *Communication Theory Today*, Oxford: Pergamon Press.
- Van Dijk T., 2003, *The Discourse-Knowledge Interface* [w:] G. Weiss, R. Wodak (eds.), *Critical Discourse Analysis. Theory and Interdisciplinarity*, New York: Palgrave Macmillan.
- Van Dijk T., 2006, *Badania nad dyskursem* [w:] A. Jasińska-Kania, L.M. Nijakowski, J. Szacki, M. Ziółkowski (red.), *Współczesne Teorie Socjologiczne*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR.
- Van Dijk T., 2009, *Society and Discourse. How Social Contexts Influence Text and Talk*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Van Leeuwen T., 2012, *The Critical Analysis of Musical Discourse*, *Critical Discourse Studies*, no. 9/4.
- Warzecha A., 2014, *Krytyczna analiza dyskursu (KAD) w ujęciu Normana Fairclougha. Zarys problematyki*, *Konteksty Kultury*, nr 11, www.ejournals.eu/pliki/art/2833 (dostęp: 5.04.2018).
- Weiss G., Wodak R. (eds.), 2003, *Critical Discourse Analysis. Theory and Interdisciplinarity*, New York: Palgrave Macmillan.